

Apokalyptic und Kosmologie

Der Ungeborene oder die Himmelsareale des Anselm Kiefer
von Christoph Ransmayr

Kampf ums Dasein, Entropie, das Ende der Zeit – seit Beginn seines Schreibens hebt Christoph Ransmayr das Spezifikum der österreichischen Geschichte in abstrahierten Opfer-Szenarien auf.¹ Keine Nazischergen, sondern ahistorische, faschistoid vorgehende Jugendliche (*Morbus Kitahara*, 1995); keine Minderheitenverfolgung und -flucht, sondern antike Exilanten (*Die letzte Welt*, 1988); keine kritischen *grand récits* von einem „Platz an der Sonne“, sondern mikroskopische, privatisierte Teilbilder von Eroberungs- und Kolonisierungsgelüsten, die in der Vernichtung enden (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 1984; *Der fliegende Berg*, 2006). Ein Grund für die große Popularität dieses Œuvres ist eben jener Hang zur Auflösung des Konkreten und Zeitlichen. Seiner Prosa eignet eine apokalyptische, gar eschatologische Ausrichtung: Die historischen Katastrophen, auf die indirekt verwiesen wird, verlaufen in der Natur mit ihren Zerfallsprozessen. Dem Ende der menschlichen Zeitlichkeit entspricht die Projektion in entfernteste Räume am ‚Ende‘ der bewohnten Welt, eine Art säkularisierte Eschatologie (vom Griechischen *eschatos*: das, was am weitesten weg ist). Man sucht an diesen letzten Orten Entsprechungen für die katastrophale Situation, aber auf die kosmische Projektion antwortet nur das ungreifbare Spiegelbild. Der Mensch, als Betroffener unaufhaltsamer physischer und chemischer Prozesse, muss sich schlussendlich dem Zerfall fügen.

Die Frage stellt sich: Bedeutet die Privilegierung der destruktiven Macht der Natur in Ransmayrs Werk eine Verleugnung der Geschichte und ihrer Verantwortung? Ist die Asymmetrie zwischen Natur und Erdenbewohner von einer solch ungeheuren Dimension, dass sie individuelle Handlungsfähigkeit außer Kraft setzt? Bleibt in Ransmayrs Geschichten dem Menschen nichts anderes als eine Opferposition übrig, der er nicht entkommen kann?

¹ Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Fassung des 3. Kapitels, „Apocalyptic Cosmologies: Christoph Ransmayr and Anselm Kiefer“ aus meinem Buch *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood: Western Europe, 1970–2005*. New York: Palgrave 2007, S. 73–100.

1. Auf den Spuren des Meisters

Im Jahre 2001 schreibt Ransmayr die Einleitung für einen Band mit dem Titel *Anselm Kiefer: Die sieben Himmelspaläste 1973–2001*.² Der Aufsatz, der aus Anlass eines Treffens des österreichischen Autors und deutschen Malers in Südfrankreich entsteht, zeugt von einer Kongenialität im Schaffen beider Künstler. Eine Engführung zwischen dem eigenen Interesse an Viktimisierung und Machtlosigkeit und Kiefers Entwicklung seit den 1960ern findet in seinem Essay *Der Ungeborene oder die Himmelsareale des Anselm Kiefer* statt.³ Thematische Anspielungen und stilistische Verweise an das eigene Schreiben durchziehen den vierzehnteiligen Aufsatz. Beide Männer, so legen Ransmayrs Überlegungen nahe, interpretieren unser Leben *in mediis rebus* und tun dies in Hinblick auf ein unmittelbares und gewalttätiges Ende. Angesichts menschlicher Fragilität und Flüchtigkeit suchen beider Werke nach einer kosmischen Sinnhaftigkeit und Zugehörigkeit, wo eine Konkordanz mit größeren, mystischen Zielen zum Desideratum wird.

Während des Besuchs in Kiefers Atelier in Barjac bei den Cevennen bewegt sich Ransmayr durch das 35-Hektar große Areal wie einer seiner fahrenden Protagonisten, der sich auf unbekanntes Gelände begibt. Ransmayrs fiktionales Terrain ist immer unwirtlich, von menschlichem Einfluss oder natürlichen Kräften verunstaltet; auf diesem gehen die Figuren unweigerlich zugrunde. In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, zum Beispiel, rekonstruiert der Triestiner Josef Mazzini die Expeditionsreise einer österreichisch-ungarischen Mannschaft aus dem späten 19. Jahrhundert in den hohen Norden. Mazzini, der hundert Jahre später auf den Spuren dieser Reisenden wandelt, verschwindet in Spitzbergen. In *Die letzte Welt* sucht der junge Literaturbegeisterte Cotta nach dem exilierten Ovid in dem ungastlichen Tomi und seinen Bergen, Stränden und Felsen. Die Umgebung passt sich den Geschichten aus den *Metamorphosen* an, die ihm von den Bewohnern Tomis erzählt werden: „Keinem bleibt seine Gestalt“. Von dieser Wahrheit überzeugt, fällt Cotta schließlich dem Irrsinn anheim. Der junge Bering in *Morbus Kitahara* überlebt in einem postapokalyptischen Städtchen Moor am Traunsee, das von den Spuren faschistischer Herrschaft und Verfolgung gekennzeichnet ist, nur Dank seiner Beziehung zum ehemaligen Lagerhäftling und ‚Hundekönig‘ Ambras. Nach seiner erzwungenen Übersiedlung nach Südamerika erschießt er die Frau, in die er verliebt ist, und stirbt beim Versuch, vor dieser Tatsache zu fliehen.⁴

2 Kiefer, Anselm: *Die sieben Himmelspaläste 1973–2001*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001.

3 Ransmayr, Christoph: *Der Ungeborene oder die Himmelsareale des Anselm Kiefer*. In: *Die sieben Himmelspaläste*, S. 11–25. Der Aufsatz wurde auch mit dem Titel *Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer* (Frankfurt am Main: S. Fischer 2002) separat publiziert. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

4 Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Wien: Brandstätter 1984; *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988, bes. S. 111, Hervorhebung im Original; *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.

Ransmayrs starke Identifizierung mit seinen Figuren tritt in dem Essay zu Kiefer hervor, indem er Zitate aus dem eigenen Werk einfügt. Die genreübergreifende Identifikation droht die Trennung zwischen Autor und Charakteren zum Kollaps zu bringen. Wie in der Beziehung zwischen Bering und Ambras ist Ransmayr von dem Status des ‚Königs‘ Kiefer beeindruckt, der auf dem Areal von Rottweilern umgeben ist. Die wilde Topographie der ehemaligen Seidenfabrik *Ribaute* mit ihren durchlöcherten Straßen erinnert an die Schlaglöcher aus der Beschreibung Moors. Ransmayr (g. 1954), von dem fremden Gelände verunsichert, sucht die Nähe Kiefers (g. 1945), wie seine juvenilen Figuren sich ältere Mentoren suchen. Kiefer wird im Verlauf des Aufsatzes zunehmend zu einer Lehrerfigur, die in einer Reihe von Anweisungen den jüngeren Mann in seine Weltsicht einführt. So ändern sich im Laufe des Essays die Worte von Kiefers Lehrer, dem Maler und Professor Peter Dreher. Aus dem förmlichen „Machen Sie, was Sie wollen“ wird ein Imperativ in der zweiten Person Singular: „Mach, was Du willst“ (17). Mit leichter Variation greift also Ransmayr die Worte seines Hundekönigs an dessen Protégé auf – „Mach wie du willst“ –⁵ um eine Parallele mit der neuen Situation zu evozieren. Der neue Lehrling auf *Ribaute* wird den Weg zwischen der implizierten Indifferenz und der erlösenden Emanzipation, die die Anweisung beinhaltet, finden müssen.

Während Ransmayr sich an Kiefers Fersen heftet, stellt er sich die dynamischen Kräfte vor, die den Himmel über ihnen bewegen. Eine transzendente Heimatlosigkeit wird in dem folgenden Passus beschworen, wo die trügerische laue Mainacht eine kosmische Indifferenz signalisiert. Obwohl Ransmayr von Kiefers Gefolgsleuten umgeben ist, überkommt den Schriftsteller das Gefühl der Ausweglosigkeit; das Fehlen einer klaren Kosmologie, die die Wissenschaft komplementieren könnte, macht den Menschen zum Opfer von Kräften jenseits jeglicher Kontrolle. Die Aposiopese scheint die Möglichkeit einer friedlichen Beziehung zur Natur auszuschließen:

Die Mainacht ist windstill, wolkenlos. Aber friedlich?

Friedlich! Als ob die über Lichtjahre und Lichtjahre hinweg tobenden Gasorkane und atomaren Feuersäulen dort oben, dort unten, dort draußen!, diese elektromagnetischen Strahlenfluten und rotierenden Höllenöfen aus einer namenlosen, milliardenjährigen Vergangenheit und in alle Himmelsrichtungen davonjagenden, von Kernfusionen durchpulsten Wolkenfäuste aus sich verdichtender und wieder zerstäubender Materie..., als ob dieser ungeheuerliche Raum, durch den Spiralnebel und Sternhaufen wirbeln als kaum aufglänzende und schon wieder erlöschende Staubpartikel in einem eisigen Abgrund ..., als ob dieses ganze rasende Schauspiel von der illusorischen Größe und Dauer einer Ewigkeit irgend etwas mit Geborgenheit, mit Frieden und Stille zu tun haben könnte! Abendfriede! (12)

Ransmayrs schriftstellerische Performanz spiegelt Kiefers Technik in dem Zyklus wider, den die Kunsthistorikerin Katharina Schmidt im selben Buch unter dem Titel *Die*

5 Vgl. Ransmayr: *Morbus Kitahara*, S. 95.

Kosmos- und Sternenbilder 1995–2001 anführt. Für Ransmayr bieten diese immensen Werke einen „Abglanz des nuklearen Chaos dort draußen“. Sein exzessiver Gebrauch von Adjektiven, die elliptische Struktur, konjunktivischen Formulierungen, erweiterten Partizipialkonstruktionen und parataktischen Formulierungen mimen die ungeheure Geschwindigkeit der Kernfusionen, Materialkondensierung und Fragmentierung, die Kiefer auf die Leinwand „zwingt“ (12). Die viermalige Anrufung des Friedens und der Friedlichkeit in diesem atemlosen Absatz steht im Gegensatz zu den gewalttätigen Prozessen, die Ransmayr beschreibt. Nach seiner Einschätzung artikulieren Kiefers Werke seit Mitte der 1990er Jahre eine Sehnsucht nach einer weniger turbulenten Beziehung zwischen Mensch und Natur. Sie konstruierten einen Konnex zwischen den fragilen menschlichen Bemühungen und einer temporalen Ewigkeit sowie räumlichen Unendlichkeit. In Kiefers Werken werde die Widersprüchlichkeit dieser Wünsche evident, so Ransmayr weiter. Das Terpentin und die Ölfarben, das Blei und die getrockneten Pflanzen auf der Leinwand veranschaulichten diese unvereinbaren Spannungen. Unser Versuch, diesen Zustand proxemisch aufzulösen, bewege sich ewig über einem „Abgrund“, den wir mit unseren darstellenden Mitteln als einen schwachen „Abglanz“ des Erlebten (9) festzuhalten suchten. Der Künstler beschwört die Zeitlosigkeit gegen die natürliche Vergänglichkeit: Hier haben wir nicht nur Kiefers, sondern auch Ransmayrs Anliegen *in nuce*.

Wie schützt man sich vor jener kosmischen Indifferenz gegenüber dem Menschen, seiner universalen Viktimisierung in einem Weltall jenseits unseres Verständnisses? Für Ransmayr systematisieren Kiefers Kompositionen unsere Erfahrungen. In einem Paul Celan gewidmeten Werk mit dem Titel *Lichtzwang* (1999), benannt nach dem letzten, posthum erschienenen Gedichtband Celans (1970), verbinden feine Linien helle Flecken auf einem schwarz-grauen Hintergrund; es sind rudimentäre astronomische Zeichen im Infiniten. Die weißen Bezeichnungen neben manchen Sternen beziehen sich auf naturwissenschaftliche, von der NASA-verliehene alphanumerische Designationen. Sie zeigen weniger unser Wissen, als die schwarzen Flecken unseres Unwissens an. Astrologische Sternzeichen werden mit den NASA-Ziffern durchmischt; sie suggerieren ein gänzlich anderes Ordnungssystem.⁶

Der Einfluss des englischen Mystikers Robert Fludd (1574–1637) wird in der Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos evident. In Kiefers Kunstbüchern und Werken, *The Secret Life of Plants* (1997; 1998... 2001) und *Every Plant Has His Related Star in the Sky* (2001), werden die formalen Korrespondenzen zwischen Natur und göttlicher Schöpfung, die Fludd postuliert, aufgegriffen. In *The Secret Life of Plants*

6 Siehe hierzu Schmidt, Katharina: „Cosmos- und Sternenbilder“. In: Die sieben Himmelspaläste, S. 75–91, bes. S. 76, und Der Ungeborene, S. 24.

fixiert Kiefer getrocknete Pflanzen direkt auf Fotos unserer Galaxie. Die Entsprechung zwischen der Form der bescheidenen Wiesenblume und dem galaktischen Spiralnebel rechterhand wird mit der leeren Aufnahme einer Galaxie linkerhand kontrastiert. Die einschüchternden Dimensionen werden auf ein menschliches Maß heruntergebrochen. Die immense Größe von *Lichtzwang* wird von ähnlichen, sich widersprechenden Imperativen diktiert. Einerseits wirkt der Betrachter neben der Leinwand klein und irrelevant; andererseits wird ihm durch den weißen Pinselstrich, der ihn von Stern zu Stern leitet, ein Ariadnefaden an die Hand gegeben. Die Asche und kleinen Kleider, die Kiefer an die Leinwand heftet, deuten noch andere Verbindungen zwischen organischer und anorganischer Natur an. Sie beziehen ihre Aussagekraft aus kabbalistischen und vor-kabbalistischen Texten. So hat Ealan Wingate *Lichtzwang* unter Berücksichtigung der lurianischen Kabbala gedeutet; für ihn wird das Zerbrechen der göttlichen Gefäße, die Freisetzung des göttlichen Lichts und das menschliche Bemühen, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, von Kiefer auf die Leinwand gebannt. Nach Daniel Arasse hat die mystische Tradition eine psychosoziale Funktion in Kiefers Oeuvre: Sie erlaubt eine Art ‚Exilpoetik‘ mit kosmischer Dimension. Jüdische Mystik gibt der „existentiellen Verwahrlosung“ („existential dereliction“), die schon in den Werken aus den 1970er Jahren parodiert vorkam, einen neuen Rahmen. In Kiefers Entwicklung von den engen Innenräumen der 1970er und 1980er Jahre zu den offenen Außenräumen der späten 1990er Jahre hin – Wiesen (*Lasst tausend Blumen blühen*, 1998–2000), Wüsten (*Herbstzeitlose*, 1997), Städte (*Lilith*, 1997), Ruinen (*Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, 1997), Himmel (*Sephiroth*, 1990, 1996, 1997) – hat das Begehren, in einer mystischen Totalität aufgenommen zu werden, die Faszination mit der als schamvoll und bedrückend empfundenen deutschen Geschichte abgelöst.⁷

Obwohl Ransmayr die Anziehungskraft dieser kosmischen Anschauung eingesteht, wirft er im Essay *Der Ungeborene* ein skeptisches Licht auf solch trügerische Korrespondenz zwischen Makro- und Mikrokosmos. Unsere phantasmatische Investition in eine Entsprechung ist selbstredend groß; sie dient dazu, die Asymmetrie zwischen Mensch und Weltall zu verkleinern, wenn nicht gar auszulöschen. Das Bestreben der NASA, die Sterne zu kartographieren, wird als ein menschlicher Beschriftungs- und somit Kolonisierungsversuch gesehen; die Zeichen verlaufen wie Schriftspuren im Sand – Ransmayr nennt sie „Trugbilder“ (13). Trotz seines impliziten Glaubens an eine transzendente Funktion der Kunst, äußert dieser Aufsatz eine Skepsis vis-à-vis menschlichen Schöpfungstums, das diese Ungleichheit zwischen Mensch und Kosmos ausbalancieren will.

⁷ Mittelalterliche Alchemie ist ebenso eine Inspirationsquelle, wo unedles Material im *nigredo* in höheres verwandelt wird (siehe hierzu Rosenthal, Mark: Anselm Kiefer. Chicago: Prestel 1987, bes. S. 27–33).

Zu Beginn des Aufsatzes wird in diesem Kontext die Frage der Meisterschaft aufgeworfen. Der problematische Satz „Wir sind das Gefolge eines Meisters aus Deutschland“ (8), mit seiner deutlichen Anspielung an Paul Celans Vers „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ aus *Todesfuge* (1948), betont Ransmayrs Positionierung als Erfolgsman. Er baut auf einer mediävistischen Rhetorik auf, um sich als Vasall eines Mächtigeren zu stilisieren. Barjac erscheint als „Bastion“, der Gang durch das Gelände als *aventure*. Wird Kiefer jedoch durch die Celansche Anspielung zu einem Handlanger des Faschismus, der Seite des blauäugigen Häschers zugerechnet? Ransmayrs Andeutung, so möchte ich argumentieren, erlaubt dem Schriftsteller, Kiefers *Lichtzwang* in eine neue Konstellation mit Celans posthum veröffentlichtem Gedichtband und seinem bekanntesten Gedicht zu stellen und ihn so gegen den Vorwurf des verfinsternden Mystizismus zu schützen. Kiefers ungeheure Räume werden auf die der Todesfuge zurückprojiziert, wo der den Verfolgten zugeteilte Platz („wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“) der unermessliche Himmel ist. Das nationalsozialistische Gerede vom „Volk ohne Raum“ wird seiner Unsinnigkeit überführt. In der ambivalenten Anspielung an Celan schlüpft Ransmayr aus der Rolle des Vasallen in die des Spötters, der Kiefers grandiose Infragestellung gesellschaftlicher Tabus imitiert. Es ist ein interessanter Weg, den Ransmayr argumentationstechnisch einschlägt: Er lotst uns von Kiefers Vorschöpfungschaos rückwärts zu den historischen Opfern der jüngsten Geschichte, während der eigene Weg von den geschichtlichen Opfern zu einem vorzeitlichen Wirrwarr führt.⁸

Ransmayr ist nicht ganz so unterwürfig, wie der Essay anfangs andeutet. Der Text unterstreicht auch die Weigerung des Lehrers, die Rolle des Meisters einzunehmen. „Ein Lehrer?“, fragt Ransmayr rhetorisch, nur um gleich zu verneinen: „Nein, unser Gastgeber wollte niemals jemanden belehren und niemals jemanden heilen und die Welt nicht verbessern“ (18). Ransmayrs Aneinanderreihung deutet einen gewissen Widerwillen an, die Vergangenheit aufzuarbeiten – es wird mit Moralisieren gleichgesetzt. Ransmayr scheint zudem seine Emanzipation von der Aufforderung „Niemals vergessen!“ in seiner Loslösung von Kiefer anzudeuten. Wie seine Protagonisten folgt der Autor nicht dem vorgezeichneten Weg; mit seinen Anspielungen an die eigenen Romane präsentiert er sich selbst als „Meister“ aus der deutschsprachigen Welt. In seiner Zeit und Raum fusionierenden Prosa, in der die instrumentelle Logik der Massenvernichtung immer im Hintergrund steht, bleibt die problematische Anziehungskraft des Nationalsozialismus

8 Die deutsche Geschichte ist seit Kiefers Anfängen in *Besetzungen* (1969), der Dachboden-Serie (*Resurrexit*, 1973; *Notung*, 1973; *Parsifal* I, III, IV, 1973; *Des Malers Atelier*, 1980) und der faschistoider Architektur gewidmeten Serie (*Die Treppe*, 1982/83; *Dem unbekannten Maler*, 1983; *Sulamith*, 1983) präsent. Ransmayr macht indirekt auf die Faszination mit dem mythisierenden Totenkult der Nazis aufmerksam.

erhalten. In Kiefers Fall ist die Ironie deutlich spürbar: Mit Herablassung disqualifiziert Ransmayr Kiefers Kritiker, die diese Seite nicht wahrnehmen. Der Maler, schreibt Ransmayr,

[...] mußte erfahren, daß in seiner Heimat die Rituale der Erinnerung an das Grauen strenger und jedenfalls anderen Regeln zu folgen hatten als denen eines herausfordernden Spötters. Durfte denn sein, daß einer dem Atlantik und Mittelmeer mit dem *deutschen Gruß* entgegentrat und damit die kaum überwundene Mordlust und Wut einer im Bombenfeuer verkohlten Nibelungenarmee wieder heraufbeschwor? Der Hitlergruß gegen die Brandung! (17)

Die strikten „Rituale der Erinnerung“ sind vermutlich jene memorialisierenden Praktiken, die die Vergangenheit in lebender Erinnerung wachhalten sollen. Die Worte des Autors paraphrasieren Textpassagen aus *Morbus Kitahara*, wo die oktroyierten Rituale eine ‚richtige‘ Annäherung an die Historie sowie eine ‚korrekte‘ Beziehung zu den Opfern des Faschismus gewährleisten sollen. Die Nachkriegswelt von Moor, das im Schatten des KZs existiert, wird zum Schauplatz perverser Erinnerungsrituale, wo die Einwohner gezwungen werden, Tableaus mit gestreiften Kostümen aus der Lagervergangenheit nachzustellen. Die siegreichen Amerikaner organisieren diese theatralischen Darbietungen – mit immer geringerer Resonanz unter der einheimischen Bevölkerung. „Sühnegesellschaften“ werden zwar von der Armee aus der Distanz unterstützt, ziehen aber wenig Büsser an.⁹ Ransmayr beschwört hier dieselbe Kritik herauf, die Kiefer angelastet wird. Der Fokus des auktorialen Erzählers, die Perspektive der Leser und die der einheimischen Figuren werden zusammengeführt: Ihr Zorn gegen die von ihnen verlangte Erinnerung wird greifbar, wenn nicht gar verständlich. Während Ransmayr nie das Leiden der historischen Opfer herunterspielt (in allen Romanen integriert er eindeutig traumatisierte Opfer der faschistoiden Regime), so wird man doch für die Befangenheiten jenes Teils der deutsch-österreichischen Bevölkerung sensibilisiert, die einer Aufarbeitung widerstreben.

Ransmayrs narrative Antwort auf die Frage nach historischer Verantwortung und Aufarbeitung ist ironischerweise die Annahme einer Opferhaltung, die Kiefer gelegentlich zugeschrieben wird. In Aufsätzen wie Danilo Ecchers *Anselm Kiefer. Un'anima oscura* wird die Haltung des Künstlers als selbstaufopfernde, erhabene Geste gefeiert. Nach Eccher zwingt sich Kiefer durch „il nulla dell'abbandono“, das „Nichts der Preisgabe“, um sich selbst heroisch aufzuopfern („al riscatto [...] eroico del proprio stesso sacrificio“).¹⁰ In dieser solitären, sublimen Handlung werden alle Gegensätze aufgehoben. Während diese Art Deutung bei der voluminösen Literatur zu Kiefer oft Wi-

⁹ Ransmayr: *Morbus Kitahara*, S. 117; vgl. auch S. 37–48; 144–51; 152–68; 304–13; 377.

¹⁰ Eccher, Danilo: „Anselm Kiefer. Un'anima oscura.“ In: Kiefer, Anselm: *Stelle cadenti*. Turin: Umberto Allemandi 1999, S. 16.

derspruch und Ablehnung hervorgerufen hat, wurde Ransmayr dieser Kritik nie ausgesetzt.¹¹

Am chronologischen Ende des Romans *Morbus Kitahara*, welches auch sein Anfang ist, geht Bering in Flammen auf, zusammen mit dem Hundekönig Ambras, der von seinem ehemaligen Lagerleben eingeholt wird. Für Ambras werden die Feuerzungen zum Auslöser der Erinnerung; sie holen die Verbrennungsöfen des KZs in die Gegenwart hinein. Kurz vor dem Verbrennungstod der Beiden wird die Leserperspektive mit dem inneren Monolog des Hundekönigs verbunden. Das Buschfeuer wird mit den Feuern in den Krematorien verwechselt: „So lange hat es im Verborgenen gebrannt, in den Öfen hinter dem Krankenrevier. Jetzt ist es frei“.¹² Dem Brand am Anfang wird retrospektiv eine reinigende, erlösende Funktion zugeschrieben: Aus „einem“ Feuer in der ersten Kapitelüberschrift wird „das“ Feuer in der letzten Überschrift. Die preziöse Prosa in dem ersten Abschnitt schwelgt in der Darstellung der beiden Leichen. Opfer und Täter vereinigen sich in der Finsternis einer Kiefer-ähnlichen *nigredo*, einer alchemistischen Verbrennung bis zur Schwärze. Der Roman beginnt mit der Auflösung aller Unterschiede: „Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens. Ein Feuer [...] hatte die Leichen von einem Gewirr blühender Lianen befreit und ihnen auch die Kleider von ihren Wunden gebrannt.“¹³ Die Differenz zwischen dem ehemals verfolgten Hundekönig und dem verwahrlosten, auf Täterseite stehenden Schmiedesohn werden in den fegenden Feuern ausgelöscht. Die Flammen verglühen schließlich, die Wildnis behauptet wieder ihre alles verschlingende Macht:

Das Feuer loderte über die Toten hinweg, löschte ihre Augen und Gesichtszüge, entfernte sich prasselnd, kehrte im Sog der eigenen Hitze noch einmal wieder und tanzte auf den zerfallenden Gestalten, bis ein Wolkenbruch die Flammen in die eisengraue Asche gestürzter Quaresmeirabäume zurücktrieb und schließlich alle Glut in das feuchte Herz der Stämme zwang. Dort erlosch der Brand. [...]

Der Pilot eines Vermessungsflugzeuges, das in diesen Tagen über der Bahia de São Marcos dröhnende Schleifen zog und vor aufziehenden Sturmwolken immer wieder nach dem Cabo do Bom Jesus abdrehte, sah auf jener felsigen, kaum zehn Seemeilen vor der Atlantikküste umbrandeten Insel die Bänder des Buschfeuers dahin und dorthin verlaufen, einen rauchenden, verrückten Weg durch die Wildnis.¹⁴

- 11 Da die nationalsozialistische Instrumentalisierung von Todesritualen jeden späteren Zugang zum Thema Erinnerung und Memorialisierung erschwert, wurde Kiefer in der Rezeption der unzureichenden Aufarbeitung bezichtigt. In dieser Hinsicht wirft seine Hinwendung zu suprahistorischen Dimensionen erneut Fragen auf. Hat er die geschichtlichen Gefilde verlassen, um sich natürlichen zuzuwenden, die ebenso von Viktimisierung zeugen? Für Kommentatoren wie Harold Bloom bedeutet die vorkabbalistische und kabbalistische Ausrichtung eben nicht einen Versuch, die ausgelöschte jüdische Vergangenheit Deutschlands wieder ins Leben zu rufen (siehe hierzu Bloom, Harold: „Anselm Kiefer: Troping without End.“ In: Kiefer, Anselm: Merkaba. New York: Gagolian 2002, S. 29–32).

- 12 Ransmayr: *Morbus Kitahara*, S. 439.

- 13 Ebd., S. 7.

- 14 Ebd., S. 7.

In *Der Ungeborene* beschreibt Ransmayr Kiefers Wegrouen durch Ribaute auf ähnliche Weise. Kiefers Planung dieser Straßen folgt keiner einsichtigen Logik; es ist „eine verknäulte Route“, die wie die Flammen hierin und dorthin verläuft und die Spuren menschlicher Geschichte schwerer lesbar macht (16).

2. Exkurs: *Strahlender Untergang*

In Ransmayrs Werk ist die (Selbst-)Aufopferung kein Weg, eine verlorene Gemeinschaft wieder aufzubauen oder die Bande der Solidarität zu stärken; die Geste wird solipsistisch. Das vermeintliche Opfer erkennt seine eigene Ohnmacht gegenüber historischen Kräften und der natürlichen Apokalypse und bejaht seine eigene Auslöschung in einer Welt, die sowieso zu Ende geht. Während die Verwüstung Tomis in *Die letzte Welt* oder Moors in *Morbus Kitahara* das dialektische Gegenstück zu den Zentren instrumenteller Macht darstellt – Rom unter Kaiser Augustus, das Dorf Brand unter den Alliierten – sind alle schließlich dem Untergang geweiht.

Ransmayr schafft das ausführlichste und zugleich problematischste Opfernarrativ in *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen*, ein aus dem Jahre 1982 stammender und 2000 erneut verlegter Text in freien Versen.¹⁵ *Strahlender Untergang* entwickelt ein grausames Szenario: In einer Wüste wird ein Terrarium gebaut, wo Freiwillige der Dehydrierung ausgesetzt werden. Europäer, die sich der Destruktion im Terrarium verschreiben, sollen dort ihre verlorene „Essenz“ wiederentdecken. Durch diese sogenannte „Übung“ möchte die das Experiment betreibende „Neue Wissenschaft“ den entropischen Tendenzen entgegenwirken, die der Mensch im Universum beschleunigt. Das organisierte Verschwinden, hier als „Endzweck“ beschrieben, ist eine Travestie der nationalsozialistischen „Endlösung“.¹⁶ Die Logik hinter dem bürokratisch verwalteten Tod in speziell konstruierten Lagern, der den Massen mit effektiver Propaganda verkauft wird, wird nicht in Bezug auf historische Opfer untersucht. Sie wird gegen die Täter selbst gewendet, die sich nun als Opfer stilisieren. Paradoxerweise wird die Neue Wissenschaft, die sich der höchsten Rationalität verschreibt, in ein Jenseits an der Grenze zur Mystik getrieben.

¹⁵ Ransmayr, Christoph: *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2000. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Naturfotos begleiten die Originalausgabe aus dem Jahre 1982.

¹⁶ Breitenstein, Andreas: Christoph Ransmayr. Presentation at the Library of Congress, Washington D.C. Hg. Roswitha Novak. Washington D.C.: Embassy of Austria 1998, S. 11; Gehlhoﬀ, Esther F.: *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans 'Die letzte Welt' von Christoph Ransmayr*. Paderborn: Schöningh 1999, S. 29.

Die ersten zwei Abschnitte des vierteiligen Textes unterstreichen den enigmatischen Charakter des menschlichen und natürlichen Universums, der der Auslöser für die neue Wissenschaft ist. Das Chaos des Alls wird in der Wucherung zufälliger Daten widergespiegelt, die sich nicht zu einem intelligiblen Ganzen zusammenfügen. In „Nachrichten aus dem Tanezrouft“ wird das Terrarium, an der Grenze zwischen Mali und Algerien, akribisch beschrieben, sowie die übermenschliche Anstrengung, die die Konstruktion darstellt (11–14). Der Augenzeuge, aus dessen Perspektive die herkulische Leistung geschildert wird, verrät Ratlosigkeit angesichts des Zwecks – die genauen Informationen ergeben kein Gesamtbild. Der zweite und längste Teil ist eine Rede an eine akademische Delegation mit dem Titel „Lob des Projekts“ (15–37). Hier erklärt ein Sprecher der Neuen Wissenschaft die anabolischen Kräfte, die für die Emergenz von Leben notwendig sind, sowie die entropische Energie, die die Unordnung in einem ehemals geordneten System vorantreibt. Wenn die Möglichkeit der Veränderung erschöpft ist, komme es zum Hitzetod. Der Sprecher gibt erst jetzt die Gründe für die Erschaffung des Terrariums preis. Eine doppelte Erkenntnis, so der Sprecher, stehe hinter dem Experiment: Erstens führe die Anhäufung einer unübersehbaren Menge von Daten zu einer allgemeinen Hilflosigkeit. Zweitens biete die kulturelle Sphäre, deren Wert angesichts der Diskreditierung der traditionellen Naturwissenschaften scheinbar zunehmen würde, keine Lösungen. Philosophie sei nutzlos angesichts der unbeantwortbaren Fragen. Ein Schlüssel werde jedoch in dem Verhalten eines bescheidenen Kleintieres gegeben, des Lemmings. Diese arktischen Tierchen begrüßten ihre eigene Ausrottung, wenn sie sich ins Meer stürzten; sie umgingen so „die tragische Allmählichkeit/ des unausweichlichen Verfalls, / den unkontrollierten Verlust von Identität, / des Wissens von sich“ (18). Die zunehmende Homogenität – ob im ökonomischen oder kulturellen Bereich – spiegle sich in den entropischen Tendenzen in der Natur. Als Teil einer katastrophalen Moderne hätten wirtschaftliche Globalisierung und die Zerstörung der Umwelt zu einem immer größeren Grad an Gleichheit geführt (33). Die Auswirkungen für das Individuum liegen auf der Hand. Wenn einmal ein undifferenzierter Zustand erreicht ist, kann keine Art von Andersartigkeit behauptet werden.

Das ökologische Katastrophendenken im Text hat Auswirkungen auf den Einzelnen eher als auf das gesellschaftliche Ganze. Diese Hervorhebung des Individuums ist eine Konstante in Ransmayrs Werk: die Gesellschaft dient bloß als Hintergrund für den (anti-)Bildungsweg des Protagonisten. Die Viktimisierung des Planeten durch den Menschen und seine destruktive Logik führt, paradoxerweise, zur Selbstperzeption als singuläres Opfer in einer dem Untergang geweihten Welt. Die aggressive Werbung der Neuen Wissenschaft, die dieser eschatologischen Einstellung mit ihrer eigenen Opferung entgegentreten will, sucht Menschen davon zu überzeugen, sie müssten im Terrarium einen langsamen, das Bewusstsein schärfenden Tod sterben. Das der Natur entron-

nene unmündige ‚Kind‘ soll in einem synthetisch produzierten Bereich just der Natur wiedergegeben werden, der es durch sein Denken zu entkommen strebte.

Indem der Tod als unmittelbar bevorstehendes und unausweichliches Ende des menschlichen Lebens präsentiert wird, übernimmt Ransmayrs Text das Muster apokalyptischer Fiktion. Die Übereinstimmung, die sie zwischen Anfang, Mitte und Ende des Lebens herstellt, hängt vom Endpunkt alleine ab. In apokalyptischen Erzählungen werden sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart als mangelhaft angesehen und müssen über den Haufen geworfen werden. Nur die neue, kommende Ordnung verspricht Erfüllung.¹⁷ Bedeutungsvolle Zeit, *kairos*, gibt es durch ihre Beziehung zum Ende, im Gegensatz zum gleichmäßigen Ablauf der Zeit, *chronos*, für die das Ende unbedeutend ist. In *Strahlender Untergang* wird diese bedeutungsvolle Zeit zu einem Augenblick verkürzt, in dem das Opfer ausgelöscht wird. Der Sprecher prahlt damit, dass das Eintreffen der Zukunft durch die Neue Wissenschaft beschleunigt werden könne (17). Die Terrarien sind gleichzeitig die Darstellung einer entropischen Zukunft und deren düstere Vorwegnahme. Die Dialektik der Aufklärung wird zu ihrer im Stillstand bestehenden Schlussfolgerung geführt, da die Neue Wissenschaft den Tod glorifizieren muss, um ein noch schnelleres Ende als das, welches Entropie, Entdifferenzierung und Umweltverwüstung versprechen, erstrebenswert erscheinen zu lassen. Um auf Thomas Pynchon zurückzugreifen, der in seinem Roman *Gravity's Rainbow* die Grundlage für *Strahlender Untergang* legt, könnten wir sagen, dass der eigentliche Schritt nicht vom Tod zur Wiedergeburt ist, sondern zum verklärten Tod: „It is from death to death-transfigured“.¹⁸ Die „offene Eventualität“ des Todes ist nicht mehr vorhanden.¹⁹ Anstelle einer diachronen Bewegung durch die Zeit entsteht eine synchrone ‚Vorzukunft‘ als Vorwegnahme und Abschluss jedes potentiellen Futurums. Ransmayrs Erzählung lässt uns annehmen, dass Erlösung im gegenwärtigen Augenblick möglich ist, wenn der Todeswunsch des Versuchsobjektes sofortige Erfüllung findet. Das freiwillige Opfer widmet sich der Auffindung seines wahren Ichs – „dem Finden des Wesentlichen“, wie der Untertitel besagt – indem es den Augenblick seiner zukünftigen Auslöschung in die unmittelbare Gegenwart verlegt. Die Erfahrung von chronologischer Zeit wird in einen einzigen Augenblick gepresst.

Die Rolle, die der Tod in einer Opferkultur spielt, ist sehr unterschiedlich von dem in einer sogenannten ‚Heldenkultur‘, wie zum Beispiel im Nationalsozialismus. Während ein Kult des Heroischen den Tod seiner Einzigartigkeit beraubt und somit seine Glorifi-

17 Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 69.

18 Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*. New York: Viking 1973, S. 194.

19 O'Leary, Stephen D.: *Arguing the Apokalypse. A Theory of Millennial Rhetoric*. New York: Oxford 1994, S. 32.

zierung und Verklärung zum Wohl des größeren Kollektivs (wie Vaterland oder Nation) möglich macht, so dreht *Strahlender Untergang* dies ins Gegenteil um. In gewissem Sinne versucht Ransmayr dieselbe Art von Neueinschätzung und Umbewertung, wie Kiefer sie in seinen Gemälden von faschistischer Grabarchitektur unternimmt, die er den jüdischen Opfern widmet.²⁰ Die Entindividualisierung einer homogenen Menschheit in Ransmayrs kurzem Werk fordert, dass dem Tod wieder individuelle Bedeutung zukommt. Jede größere Einheit ist irrelevant. Die Art des Todes in den Terrarien kann standardisiert werden, aber der Tod ist jedermanns eigener. Das Sterben eines jeden Menschen – mehr als sein Leben – begründet schließlich seine Individualität.

Dieses Element unterscheidet den Text *Strahlender Untergang* von anderen apokalyptischen Erzählungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Nach Frank Kermode befindet sich die apokalyptische Fiktion auf Grund unserer übertrieben individualisierten Moderne in einem Dilemma. In *The Sense of an Ending* (1966) argumentiert Kermode, dass die Verschiedenheit unserer Probleme jegliche Solidarität in der Not und jegliches gemeinsame Ende verhindere.²¹ In *Strahlender Untergang* gilt dies bis zu einem gewissen Grad: Es gibt keine wirkliche Zusammengehörigkeit in einer Welt ohne substantielle Unterschiede, obwohl die Versuchsobjekte sich auf ein gemeinsames Ende einigen, sowie darauf, wie dieses zu erreichen wäre. Eine Gleichheit im Status ist tatsächlich die Vorbedingung für diese eschatologische Vision. In Ransmayrs Text ist die einzige Möglichkeit, diesem Dilemma zu entinnen, im Kollektiv aus dieser Welt zu scheiden, indem sich Individuen auf die universellen Kräfte der Vernichtung einstimmen.

Die Fiktion eines Endes, das alle vorherigen Erfahrungen bestimmt und ihnen einen Wert beimisst, hat folgeschwere Bedeutung für den kosmischen Opfermythos, den Ransmayrs Text anspricht. Im Terrarium ist er nicht mehr Opfer seiner vorhergehenden wissenschaftlichen Überheblichkeit und Unfähigkeit, den Denkprozessen entsprechende Schranken zu setzen. Im Prozess der Dehydrierung – Sekunden vor dem Tod – erreicht der Mensch die höchste Form der Erkenntnis: Selbsterkenntnis. Im Tod bestätigt er das Selbst, das er aus den Augen verloren hat. Die Neue Wissenschaft, verkündet der Sprecher, ist mit Erfolg gekrönt, wenn sie „ihren ausschließlichen Zweck“ erreicht, nämlich die Selbstbehauptung in der eigenen Extinktion: „Ich bin es, / ich, / der da untergeht“ (19).

Interessanterweise fließen religiöse Untertöne in die zweite Hälfte des Textes ein, trotz der Konzentration auf wissenschaftliche Terminologie. Aufklärung, gegen sich selbst gewendet, fördert einen Mystizismus zutage, der auf Entsagung beruht. Die Frei-

20 Siehe hierzu Schütz, Sabine: Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969–83. Köln: DuMont 1999, S. 317–19.

21 Kermode, Frank: *The Sense of an Ending*. Studies in the Theory of Fiction. New York: Oxford 2000, S. 173.

heit, in einem mystischen Paroxysmus zum Anfang zurückzukehren – zum Anfang des Universums, des eigenen Ichs –, kann nur durch radikale Einschränkung und die eigene Auslöschung erreicht werden, so der Sprecher. Seine Darstellung des Urknalls hält sich vorsichtig an das erste Buch der Bibel, in dem die sukzessiven Phasen der Entwicklung in ritualisierter Form dargestellt werden. Das Sonnenlicht wird zum *incipit*. Wo jedoch Genesis den Höhepunkt in Gottes Erschaffung des Menschen als „Herr der Schöpfung“ sieht, endet der Sprecher ironischerweise mit der Ausrottung des kolonisierenden, unterdrückenden „Herrn der Welt“ (22; 35). Mit dem Anklang an den nationalsozialistischen „Herrenmenschen“ vermittelt die Phrase die Möglichkeit eines anderen Meisterns, einer anderen ‚Bewältigung‘: eine Ausrottung des Glaubens an die arische Superiorität sowie an die instrumentelle Ratio.

Indem er von der biblischen Bedeutung der Genesis abstrahiert, unterlegt der Sprecher dem Projekt seine eigene Metaphysik: eine Metaphysik der Absenz – oder genauer gesagt, der Präsenz in der Absenz. Die Austilgung des Menschen und das Verschwinden jedes winzigsten Restes bestätigen die entropischen Prozesse im Universum und stellen auf diese Art die eigene Identität wieder her. Die Bedingungen für die Möglichkeit des Verschwindens müssen sich selber aufheben und damit die Selbstauslöschung der brutalen Logik der Neuen Wissenschaft nachahmen. Das Projekt misst nichts und erfasst nichts. Was an Exkrementen oder Körperresten im Prozess der Dehydrierung bleibt, wird zum Verschwinden gebracht:

Das Projekt der Neuen Wissenschaft, [...] stellt alles her, was herzustellen ist, und bringt, was sich herstellt, zum raschen Verschwinden, weil damit die Gesamtheit des Möglichen verwirklicht ist. (36)

Die Folgen dieser totalisierenden Philosophie sind klar – das Projekt muss verschwinden, so wie es seine Objekte zum Verschwinden gebracht hat. Sein Erfolg wird nur im Fehlen jeder Spur eines willigen Opfers und der Wissenschaft selbst gemessen werden können.

Die Einführung eines religiösen Subtextes in einen Bericht von chemischer, physikalischer und biologischer Entwicklung in *Strahlender Untergang* dient einem gewissen Zweck. Er erlaubt dem Sprecher für die Neue Wissenschaft den Opfermythos zu etablieren und die Frage der Viktimisierung des Menschen in den Bereich von Sündhaftigkeit anstatt Eigenverantwortlichkeit zu verrücken. Jürgen Habermas diskutiert diese Verschiebung im Zusammenhang mit Kierkegaards Philosophie; seine Anmerkungen sind aber auch auf Ransmayrs kurzen Text anwendbar. Eine Neuinterpretation von Schuld als Sünde, so Habermas, habe schwerwiegende Folgen: Werden wir von einer

transzendenten Vergebung abhängig, müssen wir unsere Hoffnung auf eine absolute Macht setzen. Diese Macht wird gebeten, rückwirkend in den Verlauf der Geschichte einzugreifen, um die verletzte Ordnung und die Integrität der Opfer wiederherzustellen.²² Der Appell des Sprechers an eine mystische Union kann nur vor dem Hintergrund eines metaphysisch Absoluten verstanden werden – was in einer rein materialistischen Konzeption der Entwicklung undenkbar wäre. Die Integrität des Opfers kann nur bestätigt werden, wenn es eine transzendente Ordnung gibt, die den Eingriff der Neuen Wissenschaft unterstützt. Die Vorstellung von der Sündhaftigkeit des Menschen hat noch einen weiteren Vorteil: Jede Diskussion über die Schuld des Menschen an seinen Handlungen wird überflüssig. Die Neue Wissenschaft stützt sich auf die Bibel, um sich von der Vergangenheit zu lösen und das Projekt in einen apokalyptischen Zeitrahmen zu setzen, der sich in der Zukunft befindet. Wenn sie auf eine Zeit vorausblickt, wo die menschliche Ganzheit wieder restituiert ist, wird eine Neuinterpretation der negativ belasteten Entwicklung vom einzelligen Organismus zum *homo sapiens* möglich.

Der vierte Teil von Ransmayrs Werk, der dem Ganzen den Titel *Strahlender Untergang* verleiht (45–61), wirft zuerst die Problematik von Schuld und Sühne auf, aber bestätigt letztendlich doch meine Deutung von Ransmayrs Text. Wir werden einer neuen Stimme gewahr: Das freiwillige Opfer taucht aus seiner Anonymität und dem stillen Leiden auf, um über den Verlauf der Dehydrierung zu sprechen („Lichtschwien, Blendung und Entwässerung“, 45). Es ist nicht erstaunlich, dass er die Ideen, die dem Projekt zugrunde liegen, aus seiner verlassenen Position im Wüstenterrarium kritisiert. Das Versuchsobjekt erkennt tatsächlich die falsche Metaphysik der Neuen Wissenschaft. Er geißelt die Sprecher von den „Kanzeln“ (68). Sie praktizieren Adorno und Horkheimers priesterlichen Schwindel,²³ predigen Erlösung und führen ihre Jünger in die Irre. Freie Assoziationen verstärken das Misstrauen des menschlichen Versuchskaninchens gegenüber dem Projekt, als er die gelben Blasen im Sonnenlicht immer größer werden sieht. Seine Gedanken gehen von den zum Platzen vollen Blasen zu anderen Projektilen über, und er denkt zurück an einen Moment in der Vergangenheit, wo etwas geworfen wurde. Dieses Objekt flog durch die Luft und zerstörte am Ende seiner Laufbahn die sanfte Ruhe eines Sommergastes. Der Mann kann sich nicht erinnern, ob er der aufbrausende Sommergast war, der ausholt, um den Schuldigen zu schlagen, oder der Ballspieler (48–49; 54; 52). Sich seinem körperlichen Leiden wieder zuwendend, kann der Mann die gestellten Fragen nicht beantworten. Eine Erinnerung kommt hoch, die

22 Habermas, Jürgen: Begründete Enthaltensamkeit. Gibt es postmetaphysische Antworten auf die Frage nach dem ‚richtigen Leben‘. In: Ders.: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 11–33.

23 Adorno, Theodor / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften 1940–1950, hg. von Gunzelin Schmid Noerr. Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 40.

Frage der Schuld – nicht der Sündhaftigkeit, trotz der Absicht der Neuen Wissenschaft – an vergangenen Taten wird aufgeworfen, eine entscheidende Antwort jedoch vermieden. Die Dialektik zwischen Opfer und Täter wird in Schwebelage gehalten.

Für dieses Versuchsobjekt zumindest scheint das Ende der Welt weit entfernt. Obwohl der Überblick über die thermonuklearen Transformationen der Sonne und die biologischen Phasen vor dem Tod (Halluzinationen, Bewusstseinsverlust, Schmerzlosigkeit) mit den Anschauungen der Wissenschaftswelt und der instrumentalen Rationalität, vor denen er ja in die Umzäunung geflüchtet ist, übereinzustimmen scheinen, endet seine Zusammenfassung mit einem kurzen „Idioten“ (54). Sein Schimpfwort bezieht sich vermutlich auf die Neuen Wissenschaftler wie auch sich selbst. In diesem Moment bekräftigt er die Zeit, wie ein Mensch (der sich als etwas anderes als das Opfer von entropischen Kräften sieht) sie gleichzeitig als bedeutungsvoll und leer erlebt. Das Versuchsobjekt stellt das zeitliche Maß wieder her und bringt die beschleunigte Vorzukunft zum Stillstand. Es steht kein sprichwörtlicher Hitzetod mehr unmittelbar bevor. Vor einer solchen zeitlichen Weite kehrt das menschliche Verständnis zu der ihm angemessenen Bescheidenheit zurück (53–55).

Der Schluss lässt uns annehmen, dass die Antwort auf die Frage der Schuld – trotz der Einsicht des vermeintlichen Opfers – vermieden wird. Während der Text die Logik, die er aufgebaut hat, in Frage stellt, bestätigt er schließlich doch die Vorhersagen der Neuen Wissenschaft. Das Versuchsobjekt wendet sich der Sonne zu und brennt ein Loch in die Retina, um, wie er sagt, eine andere Perspektive zu gewinnen. Ist dies letztendlich die Bestätigung des trügerischen Aspekts der Selbstaufopferungsrhetorik, eine Zuerkennung, dass er betrogen wurde? Oder erkennt der Mann, ein moderner Oedipus, sein persönliches Versagen innerhalb des sich entfaltenden Dramas der Zerstörung? Er blendet sich selbst, weil er nicht trauern kann: Tränen, gibt er zu, können unter diesen Umständen nicht zustande kommen (56–57). Das bedeutet aber nicht unbedingt eine Annahme von persönlicher Schuld oder Mittäterschaft, sondern nur die Affirmation des Status als Opfer. Die Person identifiziert sich mit natürlichen Prozessen und den biochemischen Phasen des Zerfalls, wie er dehydriert wird und sein Blutbild sich verändert. Konzentration führt zu einer Destillation der Körpersubstanz wie es die Neue Wissenschaft prognostiziert hat, so wie auch zur vollkommenen Identifizierung mit dem totalen Verlust, der die Basis für die Logik des Projektes bildet. „Ich bin / der allumfassende Verlust“, bestätigt das Versuchsobjekt in den Minuten des Sterbens (57–58). In dieser letzten Phase werden die solipsistischen Tendenzen in Ransmayrs Text untergraben – eine Gemeinschaft von mystischer Gesamtheit erlöst die angeblichen Opfer des Universums. Nicht eine einfache Identität wird im Tod bestätigt, sondern eine multiple, die in sich selbst die Koexistenz von Opfer und Täter begreift:

Jetzt weiß ich wieder,
dass *ich* der Sommergast war.
Ich war auch der Häftling,
das Schwein
und der Schlächter
und bin unter dem Sonnenschirm
Promenaden entlang spaziert. (60, Hervorhebung im Original)

Paradoxerweise führt der hingenommene Verlust zu einer Verbindung mit einer Mehrheit, die Geschlechter- und Gattungsunterschiede transzendiert. Der mystische Moment der Selbsterkenntnis gibt uns den ersten und einzigen Hinweis auf die Gemeinsamkeit mit anderen – innerhalb der Einsamkeit des Verlassenseins. Das Ich scheint eine historische Identität als Teil einer rein physischen, natürlichen Welt zu akzeptieren, indem er von der ersten Person Gegenwart – „Ich bin der allumfassende Verlust“ – zum Präteritum „*Ich* war der Sommergast“ wechselt.²⁴ Seine Historizität erkennen heißt aber noch nicht eine geschichtliche Schuld anerkennen. Es entsteht dagegen eine diffuse Äquivalenz zwischen Opfern und Tätern, ob Mensch oder Tier. In den drei Beispielen von Sommergast, Häftling und zum Schlachten bestimmten Schwein betont der Sprechende seine eigene Identifizierung mit den Opfern (das schräg gestellte „*Ich*“ im ersten Fall des verwundeten Sommergastes betont die Opferrolle des Subjektes). Durch den Schlächter und die Vision des Schlachthauses, mit der er schließt, spricht er sich aber für seine Rolle als Täter aus.

Wohinaus will Ransmayrs *Strahlender Untergang*? Der Hitzetod beschleunigt die Zerstörung, fördert die Irrationalität des instrumentellen Rationalismus und bestätigt den Nihilismus, um das menschliche Wesen im Paradox und Paroxysmus des Mystizismus aufgehen zu lassen. Um sich mit allem zu vereinen, zerstört man sich; wer sich selbst zerstört, wird zu allem. Wenn der Mensch Opfer und Täter in sich verbindet, kommt es zu einer *coincidentia oppositorum*; es gibt keine historische Differenz mehr zwischen Opfer und Täter. Der Mensch ist Opfer von universellen natürlichen Kräften, und der Nationalsozialismus, auf den sich der Text klar bezieht, ist nur eine der Variationen der in einem entropischen System möglichen Vernichtung. Wenn die Natur von einem kosmischen Standpunkt aus betrachtet wird, wird jeder Eingriff in die Menschheitsgeschichte fraglich.

Ransmayrs Neigung, die Erde als formlos und leer darzustellen – wörtlich als einen Teil des universellen „tohu wa bohu“²⁵ –, bedeutet das Ende aller menschlichen

24 Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg: Ergon 2001, S. 49.

25 In der einseitigen Einleitung zu Kiefers *Merkaba* erwähnt Wingate „tohu“ und „bohu“ – hebräisch für „die Erde ohne Form und leer“ – die Kiefers Projekte seit den 1990er Jahren bestimmen. Wingate: Einleitung. Anselm Kiefer. *Merkaba*, S. 15.

Transformationsprozesse, selbst wenn damit andere, natürliche Veränderungen nicht ausgeschlossen sind.²⁶ Keine größeren Einheiten überdauern die zerstörenden Naturgewalten. Weder politische Organisationen, wie das kolonialistische Habsburger Reich in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* oder das faschistische Römische Reich in *Die letzte Welt*, noch die soziale Gemeinschaft, wie etwa Moor in *Morbus Kitahara*, können eine ausgleichende Zugehörigkeit angesichts solch überwältigender Aufopferung vermitteln. Es mag nicht das Zweite Thermodynamische Gesetz sein, das die Menschheitsgeschichte annulliert, sondern eine überwuchernde Flora, deren Gefräßigkeit ebenso zerstörend für die Geschichtlichkeit ist. Wie könnte eine alles fressende Pflanzenwelt der menschlichen Intervention zugänglicher sein als das Wüstenterrarium in *Strahlender Untergang*? Wo Regeneration nach einer Apokalypse stattfindet, sind niemals Menschen vorhanden.

3. Kunst als Transzendenz

Kehren wir zum Schluss zu dem Essay über Anselm Kiefer zurück, mit dem ich begonnen habe, um etwas ausführlicher über meine Vorbehalte bezüglich Ransmayrs Ton zu sprechen. Was die Gemälde Anselm Kiefers aus den 1980er Jahren betrifft, liegt das Dilemma des Interpreten in der Zweideutigkeit der Werke.²⁷ Der Wissenschaftler Andreas Huyssen stellt die Frage, ob Kiefers Gemälde von faschistischer Architektur melancholisch in der Vergangenheit steckengeblieben seien oder ob der Künstler die Gefühle des Beschauers kritisiere, der zwischen Melancholie und Verdrängung der Vergangenheit schwankt.²⁸ Im Falle von *Sulamith* (1983), das sich auf die Opfer der Geschichte bezieht, spricht Huyssen Kiefer von solcher Unsicherheit frei. Er analysiert Kiefers Darstellung von Wilhelm Kreis' *Ehrenmal für den deutschen Soldaten* folgendermaßen:

[H]e [Kiefer – F.N.] evokes the terror perpetrated by Germans on their victims, thus opening a space for mourning [...]. By transforming a fascist architectural space, dedicated to the death cult of the Nazis, into a memorial for Nazism's victims, he creates an effect of genuine critical *Umfunktionierung*, as Brecht would have called it, an effect that reveals fascism's genocidal telos in its own celebratory memorial spaces.²⁹

26 Siehe z.B. den Beginn von *Der fliegende Berg* (Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 9–12) und „Fernstes Land“ in *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Frankfurt am Main: S. Fischer 2013, S. 11–19).

27 Siehe hierzu auch Matthew Biro's Artikel über Kiefers Engagement in den westdeutschen Diskussionen über Erinnerung und Gedenken in den 1980er Jahren. Biro, Matthew: Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust. In: *The Yale Journal of Criticism* 16.1 (2003), S. 113–146.

28 Huyssen, Andreas: Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth. In: *Twilight Memorials. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge 1995, S. 209–248, bes. S. 223.

29 Ebd., S. 227.

Eine ähnliche Mehrdeutigkeit finden wir in Ransmayrs Schriften. Aber seine Texte als Versuche der „Umfunktionierung“ zu interpretieren ist etwas schwieriger. Es scheint eine Ambivalenz zugunsten der Opfer vorhanden, sei dies implizit in *Strahlender Untergang* oder explizit in *Morbus Kitahara*. Obwohl Ransmayr die deutschen Reaktionen auf Kiefers *Besatzungsfotos* beklagt, die ein mangelndes Verständnis für Ironie zeigen, schwächt sein hochliterarischer Ton ganz absichtlich solche Ironie in seinen eigenen Schriften ab – oder verschleiert sie zumindest. Satire und Ironie sind natürlich in den Abhandlungen des Sprechers der Neuen Wissenschaft oder jenen der anderen Erzähler in den Romanen vorhanden. Aber diese Ironie hebt sich selbst auf, als eine Art von Bejahung durch doppelte Verneinung. Am Ende dominiert ein unterschwelliges melancholisches oder gar apokalyptisches Telos und macht eine ‚Freisprechung‘ des Autors schwierig. Es ist diese Teleologie, die sich mit Kiefers Zertrümmern vom historischen Fortschrittsmodell oder kulturpessimistischen Modellen nicht vereinbaren lässt.³⁰

Es mag vielleicht fadenscheinig erscheinen, einen Autor deswegen zu verurteilen – eine Bestimmung, ob ‚genug‘ oder ‚zuwenig‘ Ironie vorhanden ist, beinhaltet ja immer einen subjektiven Maßstab. Was jedoch durchaus bei Ransmayr fragwürdig ist, ist die Betonung der ahistorischen Qualität von Kunst und Erzählen.³¹ Durch die Hervorhebung der ewigen Dauer von echter Kunst versucht Ransmayr die asymmetrische Differenz zwischen Mensch und Universum zu kompensieren. Menschen und Dinge unterliegen vielleicht den Gesetzen der Veränderung, aber das *nunc stans* der Kunst erlöst sie. Der Protagonist Cotta in *Die letzte Welt*, der auf Ovids Spuren wandelt, wird verrückt; dennoch erkennt er in seinem letzten lichten Moment die transformative Macht der *Metamorphosen*. Das Römische Reich ist dem Verfall geweiht, aber die Kunst enthebt den Einzelnen der drückenden politischen Realität. Ebenso sind die drei Äther, die die Menschen in *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer* (Ransmayrs Rede bei der Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997) umgeben, nicht jene der irischen Geschichte, die auf der Bühne von Glaisín Álainn in Südirland besungen werden. Laut seinem irischen Freund sind die Äther zuerst die frühesten diffusen Erinnerungen einer Person an Mutter und Zuhause, in zweiter Linie an Irland und seine Natur und letztlich an Erzählungen. Dies sind Erzählungen, in denen die Wechselfälle des Lebens in Kunstform dargestellt werden. In einem langen Satz beschwört Ransmayrs Freund sowohl den Zauber der Kunst herauf wie auch ihre exponentiellen Möglichkeiten:

30 Zu letzterem siehe Richter, Gerhard: *History's Flight*, Anselm Kiefer's Angels. In: *Connecticut Review* 24.1 2002, S. 113–35, bes. S. 118.

31 Dies macht sich in allen Werken bemerkbar: Vgl. Kap. 1 über die Historizität, z.B. die Geschichte, die Ovid im römischen Stadion liest, als Allegorie für das Römische Reich (*Die letzte Welt*, S. 46–48) oder der Anfang von *Der fliegende Berg* (S. 9–23).

Aber erst in der dritten Luft werde ergänzt und hinzugefügt, was zum vollständigen Bild der Welt noch fehle, erst in der Luft der Plattformen, Tanzsäle und Theater, der Kinos und wohl auch rau-chiger Pubs, der Luft der Geschichten und der Verzauberung des Lebens in Lieder, verwandle sich beispielsweise ein ganzes Meer in ein einziges Wort, in eine Melodie, und rausche aus diesem Wort wieder hervor.³²

Selbst die bettlägerige, an Alzheimers leidende Mutter, an deren Seite Ransmayr und sein irischer Freund Eamon sich mit diesen Gedanken auseinandersetzen, wird schließlich von dieser reinen Vision der Kunst gefangen genommen. Die Wellen außerhalb ihres Fensters, die Schiffbrüche, Emigration und Flucht symbolisieren, um die es in vielen Geschichten geht, bringen den schwächer werdenden Applaus von Glaisín Àlainn zu ihr.³³ Obwohl jede Art von Kunst, auch die irische Volkskunst, als transformativ bezeichnet wird, deutet der hehre Ton von Ransmayrs Nacherzählung an, dass nur ernsthafte Literatur ein solches Potenzial birgt. In *Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden* (2001) finden wir eine ähnliche Bewegung von historischen Wechselfällen zu künstlerischer Glückseligkeit hin. In dem dreiaktigen Stück verwandelt eine Souffleuse ihr Dasein im Schatten in dramatische Kunst im Rampenlicht. Der Ort des Geschehens ändert sich im dunklen Theater von der Westküste Grönlands zum Golf von Bengalen und schließlich zum Ägäischen Meer, einschließlich der Ruinen eines Amphitheaters und eines tragischen Chores.

In *Der Ungeborene oder die Himmelsareale des Anselm Kiefer* tritt Ransmayr weder für ein zeitloses Reich der Kunst noch eine Teleologie der universellen Annihilation ein. Sein Ton ist gedämpfter und die im Essay auftauchenden Fragen beantwortet er nicht. Die pessimistische Ansicht des Autors gerät mit dem Glauben des Malers an menschliches und metaphysisches Potenzial in Konflikt, und der Text schwankt zwischen Verzweiflung und Hoffnung. Kiefer schlägt vor, dass wir spielerisch und imaginativ im „Ernst unserer Möglichkeiten“ leben, die in unseren fehlbaren und aggressiven Naturen stecken: „[S]pielen und spielen immer weiter und leben doch im Ernst unserer Möglichkeiten, mitten im Drama unserer gewalttätigen Natur.“ (21) Wir müssen im Bewusstsein einer möglichen Realität leben, die immer nur ein Fragment eines größeren, unverwirklichten Ganzen ist. Während manche von Kiefers monumentalen Werken durchaus dem Diktat von Zeitlichkeit unterliegen, die an den natürlichen Materialien (Blei, Stroh, Asche, Blumen, Samen) auf seinen Leinwänden frisst, widersetzt sich der Künstler dem zersetzenden Ablauf der Zeit. Es mag nach Ransmayrs Ansicht eine Sisyphusarbeit sein, denn selbst das Schaffen bleierner Skulpturen garantiert nicht gegen ihr Verschwinden (19). Während Ransmayr gelegentlich einen Blick auf die Darstellungen

32 Ransmayr, Christoph: *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 26.

33 Ebd., S. 27.

wirft, die Kiefers neoplatonisches Konzept des *Ungeborenen* freigibt – unendliche Möglichkeiten vor dem unwiderruflichen Verfall – kann der Schriftsteller schließlich seine eschatologische Weltsicht nicht verleugnen. Als er zu Kiefers Buch *Über euren Städten wird Gras wachsen* (dies könnte ein alternativer Titel für *Die letzte Welt* oder *Morbus Kitahara* sein) kommt, greift er auf die katastrophale Vision zurück, die ich anfangs erwähnt habe:

Über alles unter diesem Himmel, so haben wir Kiefers bleierne Bücher verstanden, über alle diese Straßen, Wege, schließlich in Trümmer und Scherben gefallenen Glashäuser und in die Erde zurückgesunkenen Olivenhaine wird eines Tages Gras wachsen, bis nach dem Verschwinden der letzten Mauerreste und Scherben alles wieder sein wird, wie es ohne uns war. Friedlicher? Ja, friedlicher. Vielleicht. (22–23)

Für Ransmayr könnte nur die zeitliche Negation einen ruhigen, heiteren Weltraum schaffen, wo der Mensch nicht mehr auf der Erde wohnt und nicht mehr den destruktiven Kräften des Universums unterworfen ist, die ihn zum Opfer machen, so wie er andere Dinge und Lebewesen zu Opfern macht.

In *Der Ungeborene* kann kein sinnvoller Unterschied zwischen Opfer und Täter durch die Kunst wiederhergestellt werden, da das Universum für den Menschen und seine Träume gleichgültig ist. Solch eine Ungleichheit an Wirkmächtigkeit macht es schließlich unmöglich, von Menschenhand gemachte Gebilde und von der Natur geschaffene Formationen zu vergleichen. Selbst Kiefers monumentale Bilder werden unbedeutend im Vergleich mit Bergen oder Flüssen. Ransmayr schreibt:

Groß? Monumental? Was bedeutet das schon. Groß kann doch etwas immer nur in bezug auf etwas anderes sein, aber groß oder klein niemals aus sich selbst. [...] Wie groß sind Kiefers Gemälde, beispielsweise, bezogen auf die schwarzen Höhenzüge der Cévennen [...] oder bezogen auf einen schwindelnden Ausblick in die Schluchten der nahen Ardèche [...]. (23)

Die Asymmetrie zwischen Mensch und Natur kann nicht gemessen werden und erlaubt keine proxemische Spannung. Dieser Faktor neutralisiert das transformative Potenzial der Kunst. „Wie groß oder wie klein können Kunstwerke vor den Dimensionen der Wirklichkeit sein – oder vor den Maßstäben unserer Träume?“ (23). Kiefer dagegen vermag sich unterschiedliche Beziehungen in derselben Situation vorzustellen: Die Vielfalt an Möglichkeiten, die der Fantasie zur Verfügung stehen, lassen die Wirklichkeit klein erscheinen. Für Kiefer gilt „die bloße Möglichkeit, alles, auf seine Gestaltung, Verwirklichung und Vollendung Wartende, hier, in unserem Leben wie dort draußen, im Raum“. Für ihn sind die unendlichen Möglichkeiten und die Verwirklichung in der Kunst innerhalb dieser Unendlichkeit „wunderbar“ (25). Die Verwirklichung und Vollendung dessen, was uns als Menschen hier oder jenseits erwartet, ist jedoch für Ransmayr nur ein theoretischer Ausblick, der wenig überzeugt.